A contracultura, entre a curtição e o experimental

Counterculture, between the *curtição* and the experimental

Dr.Celso Favaretto

Como citar:
FAVARETTO, C. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>
DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.872

Imagem: Capa da Revista *Navilouca* (1972).

A contracultura, entre a curtição e o experimental

Counterculture: between the *curtição* and the experimental

Dr.Celso Favaretto*

Resumo
O artigo tem por objetivo demonstrar que a produção artístico-cultural brasileira dos anos 1970, longe de um suposto vazio, instaurou um processo extensivo de invenção, que incluía a reelaboração de experiências anteriores, à margem da política oficial de cultura e da indústria cultural. Desde o momento tropicalista surgiram manifestações culturais diferenciadas, alternativas, que se estenderam aos anos 1970. Essas manifestações se distinguiam daquelas da maioria dos projetos anteriores principalmente pela ênfase agora atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades.

Palavras-chave
Curtição; nova sensibilidade; contracultura; marginalidade, experimentação.

Abstract
The paper aims to demonstrate that Brazilian artistic and cultural production of the 1970s, far from a supposed emptiness, established an extensive process of invention, which included the re-elaboration of previous experiences, which happened outside of the official culture policy and the cultural industry. From the tropicalist moment on emerged different, alternative cultural manifestations that extended to the 1970s. These manifestations differed from those of most of the previous projects, mainly due to the emphasis now attributed to behavioral aspects, to the emergence of the body as the *locus* of activities.

Keywords
Curtição; new sensibility; counterculture; marginality; experimentation.

A partir dos anos 1950, simultaneamente a grandes transformações políticas, econômicas, tecnológicas e culturais, a produção artística respondeu a seu modo aos desafios tecnológicos políticos e ideológicos que tensionavam o país, compondo projetos de renovação artística e cultural voltados à efetivação da modernidade. Até o final dos anos 1960, as diversas tendências experimentais haviam transformado a paisagem da arte brasileira, tanto em termos formais como em relação a posicionamentos ético-estéticos. Com a promulgação do Ato Institucional n° 5, em 13 de dezembro de 1968, o processo artístico-cultural, tal como vinha se desenvolvendo nas últimas décadas, foi em grande parte inviabilizado; a vigorosa atividade que tensionava as relações entre experimentalismo e política, vanguarda e participação, foi interrompida com o recrudescimento da censura, com as prisões e o exílio, forçado ou não, de muitos artistas.

A passagem da década de 1960 para a de 1970 foi marcada por esse acontecimento – um duro golpe sobre os projetos e ações políticas e artístico-culturais, sobre verdades e ilusões que mobilizaram o desejo e o empenho de transformação social –, às vezes compondo atitudes radicais de resistência. Sob este ponto de vista, a década de 1970 abriu-se sob o signo de uma grande derrota. A expressão "vazio cultural" foi aplicada naquele momento por uma certa vertente crítica exatamente para indicar a impossibilidade de continuidade ou a inadequação daqueles projetos de transformação. Contudo, a expressão, que se tornou corrente, só dava conta de um lado do que acontecia – a interrupção do extraordinário trabalho coletivo de comprometimento com os imperativos da justiça e da liberdade –, sem dar a devida atenção a algo diverso também voltado para o mesmo interesse – uma passagem da crítica social e política do tema aos procedimentos, pondo em destaque as virtudes da invenção; uma mudança na representação política, advinda inclusive em decorrência do balanço crítico que começava a ser feito dos ideais, das estratégias e das ilusões políticas claras ou implícitas nos processos artísticos e culturais do período que findava.

Assim, é preciso assinalar o outro lado da questão: desde o momento tropicalista surgiram manifestações culturais diferenciadas, alternativas, que se estenderam aos anos 1970. Contracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretenderam dar conta de uma produção variada e dispersa, embora constituindo uma trama feita de alguns tópicos comuns – que se distinguia daquelas da maioria dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase agora atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo. A proposição de uma "nova sensibilidade", que se compunha por uma certa concepção de "marginalidade" em relação ao sistema sócio-político e artístico-cultural, aparecia como a motivação básica daquelas manifestações – o que implicava mudança acentuada da ideia e das práticas de participação desenvolvidas na década de 60. Nova sensibilidade e marginalidade articularam-se frequentemente ao experimentalismo nas atividades artísticas e na atividade crítica. É da intersecção desses conceitos operacionais (Santiago, 1972: 21), identificadores das manifestações alternativas em geral, que surgiram as mais expressivas produções culturais da primeira metade dos anos 1970, que, aliás, não deixavam de opor-se à ditadura do regime militar, de afirmarem, portanto, um outro modo do político.

Esta atividade multifacetada convivia com o fato de que o sistema da arte estava em pleno desenvolvimento, em consonância com o expressivo incremento da indústria cultural – em parte articulada às iniciativas da política oficial de cultura, que, por meio de um programa de ação cultural e da proposição de uma política nacional de cultura, centradas na perspectiva de modernização conservadora, visava tanto a um relacionamento com os meios artísticos e intelectuais como ao aproveitamento das novas possibilidades técnicas para a efetivação das ideias de cultura nacional e identidade cultural. Várias análises empreendidas sobre a produção cultural dos anos 1970 destacaram prioritariamente as questões referentes à consolidação de um mercado de bens simbólicos e à concepção oficial de política cultural e seus desdobramentos institucionais (Miceli, 1988). Uma parte significativa das análises da produção artística do período situou-se no horizonte destas questões, ora tematizando as transformações provocadas pela crescente importância dos meios de comunicação de massa, ora os impactos da censura e da repressão do regime militar sobre a produção artístico-cultural, ora as repercussões no trabalho universitário das direções teórico-críticas provenientes do estruturalismo francês e suas consequências em vários setores, especialmente no jornalismo cultural e na crítica de arte.

Respondendo às novas condições da sociedade, especialmente ao alinhamento do país à lógica cultural da sociedade de consumo, a complexa e variada produção artística agora inclui, sem preconceitos, como elemento constitutivo de experimentações, de teorizações e da crítica, os pressupostos, as regras e as técnicas da indústria cultural. Institucionalização da cultura, consumo e experimentação, especialmente quando pensados – nas artes plásticas, por exemplo – em relação a obras ou manifestações efêmeras, conceituais e comportamentais, evidenciaram problemas ético-estéticos – além dos simplesmente técnicos, de realização, de distribuição ou exibição – que questionaram a tentativa de constituição de um sistema da arte, especialmente de um emergente mercado, que logo se mostraria inconsistente. Ao mesmo tempo, tal composição iria discutir a viabilidade, a eficácia crítica e o poder de resistência de toda a produção que se queria alternativa.

Portanto, foi ao lado das iniciativas culturais oficiais, mobilizadoras de um conjunto de agências – Instituto Nacional do Cinema, Embrafilme, Funarte, Pró-Memória, etc –, ao lado dos desenvolvimentos de um mercado de arte e de manifestações variadas não articuladas diretamente às direções acima, que se desenvolveram as manifestações culturais alternativas, particularmente as contraculturais, da curtição, ou desbunde. Na verdade, estas designações recobriam uma gama muito elástica de manifestações culturais, artísticas e comportamentais; modalidades e formas diversas de produção alternativa nas artes, no jornalismo, nos movimentos sociais. Importa, assim, ressaltar a produção de artistas e pensadores que geraram um espaço de reinvenção, situando-se nas margens ou à margem do sistema artístico e social – sempre em busca de um fora da negociação com as instâncias estabelecidas –, em parte desenvolvendo e especificando atividades culturais e experimentações que vinham das décadas anteriores, seja tentando ressignificar as ações políticas, seja explorando as possibilidades técnicas dos novos meios e linguagens, às vezes novamente tentando articular transformações das linguagens e resistência política.

A produção artístico-cultural dos anos 1970, longe de um suposto vazio, instaurou um processo extensivo de invenção, que incluía a reelaboração das experiências anteriores, à margem da política

oficial de cultura e da indústria cultural. As manifestações de cultura alternativa, particularmente a direção contracultural, configuraram, entre o final da década de 1960 e meados da década de 1970, uma atitude e ações de grande vitalidade, em que se percebia uma descrença em relação ao alcance revolucionário da arte propugnado na década anterior, afirmando outras formas e modos de assimilação e mesmo de militância política.

*

O estado da cultura brasileira no início dos anos 1970, com destaque para as experiências contraculturais, precisa ser esclarecido para que se possa considerar que o período não foi de vazio cultural, mas sim cheio de outras significações culturais, artísticas e políticas de fronteira, interessadas em novas formas de subjetividade. Entre 1971 e 1974, a revista *Visão,* através de entrevistas com intelectuais e artistas relevantes, detectou sintomas de uma "crise da cultura brasileira" e, a partir daí, fez em números sucessivos um diagnóstico dos "impasses da cultura", tanto investigando as razões da crise como possíveis saídas do que entendia como o "vazio cultural que vinha tomando conta do país" desde a edição do AI-5 e o incremento da censura (Revista Visão, 1971: 52). Na primeira matéria, de 5 de julho de 1971, apareceu a expressão vazio cultural – que, como foi informado posteriormente (Gaspari; Hollanda; Ventura, 2000[1]), foi cunhada por Zuenir Ventura –, em contraposição aos sucessos na economia, assim entendia os "impasses da cultura",

> o desaparecimento da temática, da polêmica e da controvérsia na cultura, a evasão dos nossos melhores cérebros, o êxodo de artistas, o expurgo nas universidades, a queda na venda dos jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil. (Revista Visão, *op.cit.*:52)

É interessante comparar este diagnóstico a dois outros: um de 1º de março de 1967 que, na efervescência artística e política, identificando aquela imbricação de ênfase experimental e participação política que acontecia no teatro, na música popular, no cinema, nas artes visuais e na literatura, via em grandes linhas o percurso da arte brasileira nos anos 60:

> Logo depois de 1964, a primeira reação da arte brasileira foi rebelar-se e constatar uma situação que a deixara perplexa; em seguida foi reformular o processo de conscientização e de análise da nova realidade; e a terceira foi violentar, destruir, chegar ao zero para tentar então reconstruir. (Revista Visão, 1967: 46)

Nesta trajetória eram destacadas as ambiguidades e contradições das posições de artistas e dos projetos artístico-culturais que se construíam tendo em vista a retomada da pesquisa inaugurada pelo modernismo de 1922 de "descoberta do Brasil", colocando em debate a contradição entre uma "tentativa de volta às origens, no momento em que a internacionalização se tornava cada vez mais uma contingência econômica, sociológica e política inexorável", e a desmistificação dessa posição nas atividades artísticas, na "arte suja" que se fazia na ocasião. Na edição de 24 de março do mesmo mês, a matéria "A cultura posta em questão", a partir de um documento oficial – o "Diagnóstico Preliminar da Cultura" – e ouvindo artistas e produtores musicais, discutia as "condições extraordinárias" do governo Costa e Silva "para realizar um programa de alto alcance nacional" que , a

partir do diagnóstico, considerava "que a atividade cultural deve sair do estágio espontâneo em que se encontra, no caso de um país subdesenvolvido" (Revista Visão, 1967: 47). O diagnóstico, ao propor uma visão otimista do estado de cada área artística, das bibliotecas, televisão e editoras, era contraposto nesta matéria às dificuldades colocadas pela censura, em contradição com o pretendido avanço cultural comandado pelo governo. Mas a resposta das artes foi outra, como se sabe. De fato, das proposições do CPC da UNE, como emblemática de um modo de radicalização do social e do político nas artes, até as atividades irreverentes dos tropicalistas do final da década, todas, em sua diversidade e mesmo em desacordo, manifestavam uma unidade de ação sintomática contra os cálculos do regime e, particularmente contra a censura e repressão política e social.

Só para se ter uma ideia do que é preciso pensar quanto às variadas estratégias que provinham da intersecção do estético com o político no final dos anos 1960, alvo imediato da repressão do regime com a edição do AI-5, basta relembrar produções mais significativas que apareceram no incrível ano de 1967, que se estenderam no ano seguinte e que deram origem a outras em diversas direções: *Terra em transe* de Glauber Rocha, a encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina de José Celso, de *Arena conta Tiradentes* no Teatro de Arena de Augusto Boal, o "Tropicalismo" do grupo baianao, a exposição Nova objetividade brasileira, onde aparece *Tropicália*, a emblemática manifestação ambiental de Hélio Oiticica, os livros *Panamérica* de José Agrippino de Paula, *Quarup* de Antonio Callado, *Pessach: a travessia* de Carlos Heitor Cony. Nestas obras, desdobravam-se proposições que articulavam, em suas particularidades, os signos que vinham sendo disseminados nas tematizações que fixavam perspectivas emblemáticas para fazer face à situação complexa e tensa em que se compunham os cálculos do regime militar, o resgate das culturas populares, a assimilação de todo tipo de modelos e processos da indústria cultural – cujo desenvolvimento disparava, com penetração em todas as camadas sociais, manifestando poder de informação e, simultaneamente, de diluição de todo tipo de referências culturais e de técnicas modernizadores com que se pretendia superar ou apagar as marcas do subdesenvolvimento.

Assim, entende-se que a proposição do vazio cultural se fundou na suposição de ausência nos anos 70 do fervor criativo e da crítica social ao modo do que aqueles tempos evidenciavam. Entende-se também porque, devido à potência crítico-criativa daquele período e a expectativa de retomada do mesmo impulso, ainda que dificultada pela censura, não se apontava no diagnóstico de Zuenir Ventura a possibilidade de a contracultura ser também considerada uma das variáveis das tentativas de superação dos impasses apontados, certamente porque suas proposições não se coadunavam com o que se esperava como enfrentamento do suposto vazio. De fato, revista *Visão,* continuando a discussão sobre os impasses da cultura, na importante matéria de 11 de março de 1974 intitulada "Da ilusão do poder a uma nova esperança" (Revista Visão, 1974: 137-155), abria com uma incisiva proposição:

> Ao contrário da economia e tanto quanto a política, a cultura brasileira viveu nesses dez anos alguns de seus momentos mais dramáticos e sofridos. Caminhando da onipotência à impotência, do choque à apatia, dividida entre os apelos fáceis do conformismo e o seu compromisso crítico, a criação intelectual atraiu ódios e suspeitas, e mergulhou no vazio e na fossa. Agora, amadurecida pelo sofrimento, busca de novo a vontade, abre-se ao diálogo e alimenta-se de uma esperança: a de que a liberdade tantas vezes invocada

que lhe seja restituída: não como um favor concedido, mas como direito adquirido, como atributo natural do pensamento. (*Idem*)

Em suas quatro seções, " A perda da ilusão", "A perda da inocência", "A perda da vontade" e " A volta do querer", a rememoração da derrota de 1964 com a perda das apostas no poder transformador da arte; em seguida a reconstrução a partir de 1965 das formas de participação e de protesto pelo exercício das ousadias experimentais que aliavam crítica política e crítica moral com a proposição de uma arte-ação transgressiva, chocante e violenta; depois do AI-5, o desânimo pela cessação dessa atividade cheia de paixão, toda feita de rupturas artísticas, "indícios esparsos" estariam sugerindo, ou possibilitando o vislumbre, de "sensíveis modificações de atitude", fruto de um processo de autoanálise da cultura que estava aos poucos produzindo o abandono da lamentação das derrotas e da autopiedade quanto às contingências das tentativas de reação à violência e violentações da ditadura e, especialmente, a crítica das estratégias amparadas em equívocos na análise da situação cultural. Mas nenhuma menção se fazia, nesses "indícios esparsos", da atividade contracultural que tomava impulso desde 1969.

Mas o próprio Zuenir Ventura, no artigo "A falta de ar", de agosto de 1973, ao considerar que o vazio cultural era na verdade um "vazio cheio", cita pela primeira vez a contracultura como uma manifestação cultural ativa no período. Ao perguntar do que estaria sendo preenchido o vazio, distingue as seguintes vertentes culturais: "uma cultura de massa digestiva, comercial, de simples entretenimento"; "uma contracultura buscando nos subterrâneos do consumo, mas frequentemente sendo absorvida por este, formas novas de expressão e sobrevivência"; uma cultura explicitamente crítica, tentando olhar a realidade política e social imediata" (Gaspari *et al.,* 2000: 59-60). Apesar das ressalvas, pode-se acentuar que o artigo indica uma percepção de aspectos fundamentais da experiência contracultural: é "subterrânea" (que é a designação mais apropriada, segundo Hélio Oiticica, a essa cultura da divergência); indica "formas novas de expressão" (com que se pode entender as singulares manifestações artísticas dos novos modos da experimentação deslocados pela ênfase nos comportamentos) e "novas formas de sobrevivência" (que indica a aposta dos protagonistas da contracultura na eficácia da nova sensibilidade, dos novos comportamentos, dos novos valores, opostos e resistentes aos da vida burguesa e da sociedade industrial).

*

Fenômeno híbrido e complexo, em parte confluindo e sendo expressão local do *underground* norteamericano, estas manifestações contraculturais eram ambivalentes, oscilavam entre comportamentos neo-românticos e outros que articulavam uma nova sensibilidade contracultural ao experimentalismo artístico dos anos 1950/1960. Essas vertentes foram abertas pelas experiências radicais que configuraram um "momento tropicalista" da cultura brasileira, emblematizado basicamente na atividade tropicalista dos músicos baianos, do grupo Oficina e outras manifestações correlatas, na antiarte ambiental de Hélio Oiticica. Poesia, música, cinema, teatro, artes plásticas, literatura, jornais, revistas, livros compunham uma produção dispersa e multifacetada, que não deixava de ser a seu modo uma contestação ao Brasil do milagre econômico. Pode-se falar, assim, genericamente, de um pós-tropicalismo, sem que a expressão guarde relação imediata com o pós-modernismo que aos poucos se irradiava em consonância com a afirmação em toda parte da lógica

cultural do capitalismo avançado. Pertencente a uma direção mais ampla de cultura e resistência à ditadura, a "cultura alternativa", que se expandiu durante toda a década de 1970 abrigando tanto manifestações associadas ao *underground* como a de jornais e revistas, como *Opinião, Movimento*, *Ex,* esse pós-tropicalismo, identifica aqui um tipo de produção artística aliada a posições culturais e comportamentos que privilegiavam as "vivências", a vida cotidiana, a arte fora dos registros consagrados, enfim, tudo o que poderia ser considerado marginal à cultura estabelecida, da antiarte de Hélio Oiticica e das proposições artístico-terapêuticas de Lygia Clark às produções informadas pela poesia concreta, pela onda do conceitualismo, da arte pobre e da arte do corpo (*Arte em Revista*, 1981: 3-4).

Portanto, trata-se de pensar a especificidade da experiência contracultural no horizonte mais amplo da cultura alternativa. Precisamente: em quais produções artísticas pode-se flagrar modos de articulação do experimentalismo dos anos 1960, especialmente aqueles do tropicalismo, aos rituais da nova sensibilidade contracultural, às condições novas do circuito de arte, ao jogo com o mercado e, finalmente, a uma certa significação política que se diferencia daquela dos anos 1960.

Importa, assim, discutir a interpretação sobre essa produção, particularmente a contracultural, feita por Luciano Martins em 1979, e que ficou consagrada no ensaio "A Geração AI-5", em que, reiterando a ideia de "vazio cultural", entendeu que aquela contracultura teria se manifestado em agrupamentos da juventude oriundos de segmentos das classes médias dos grandes centros urbanos, por um comportamento de caráter reativo, alienante e a-político, de oposição ao autoritarismo político e à crise familiar.

> A proposição geral deste ensaio é a de que tais valores, práticas e comportamentos, que são vividos como contraculturais, acabaram por se transformar, em virtude dos equívocos sobre os quais se assentavam, num anti-projeto de liberação; mais: constituem uma expressão da alienação produzida pelo próprio autoritarismo e, ao mesmo tempo, são também instrumentos de alienação" (Martins, 1979: 74).

Para ele, três fenômenos expressariam, pela construção de tipos ideais que compareceriam, isolados ou em intersecção, com frequência e intensidade diversas, em contextos e experiências diversas, na sua caracterização da contracultura: o uso das drogas, a desarticulação do discurso e o modismo da psicanálise (Martins, 1979). Tais fenômenos negariam a noção de sujeito em favor da "exacerbação da subjetividade", sem atacar os valores propugnados pelas práticas autoritárias. Ao reiterar as possibilidades de que o uso das drogas, transformado em "culto da droga", não terem servido efetivamente para fins de "liberação pessoal" com a ampliação da percepção e de "rebeldia social", antes, tenham desembocado seja em práticas de "evasão da realidade" e até de "autodestruição", com que se dava "denegação tanto da liberdade quanto da condição de sujeito", o sociólogo enfatiza que a contracultura teria ficado, a despeito de sua intenção libertária, refém dos "sentimentos de vazio e de impotência", servindo indiretamente a fins autoritários. Por sua vez, a desarticulação do discurso, contribuiu para que as atitudes significadas por termos como "curtição", "barato", "cara", etc. seriam indicações da síndrome alienante "por revelar-se incapaz de usar a linguagem e de articular minimamente o pensamento", atingindo drasticamente as capacidades de expressão e cognitiva; uma

espécie de afasia em tudo negadora de uma “visão de mundo”, impossibilitando um posicionamento existencial e político antiautoritário. E o “modismo psicanalítico” é identificado como elemento da síndrome alienante porque a “expansão da psicanálise”, que efetivamente ocorria naquele momento, teria decaído em práticas terapêuticas dela derivadas, como terapia de apoio, terapia corporal, terapia de grupo, etc., que também mais contribuíram à “compulsão” de subjetivação do que à formação de um sujeito consciente, ativante do processo de resistência aos autoritarismos, que supostamente estariam sendo criticados.

Sem dúvida, o autor aponta um dos lados da ambivalência constitutiva dos fenômenos tomados como tipos ideais de sua crítica da contracultura, não atribuindo valor ao que na experiência contracultural funcionava como princípios operacionais de uma nova posição, social, política, cultural e artística. Assim, em sua análise, nenhum indício ou sintoma de vontade de uma nova atitude referida por Zuenir Ventura estariam presentes na contracultura – pelo fato de as “pautas de comportamento que caracterizam esse universo se esgotarem ao nível da experiência quase inarticulada de seus atores; uma experiência meramente instintiva e que parece destituída de qualquer capacidade de reflexão sobre si própria enquanto experiência existencial”. Além disso, diz ele, “o que se apresenta como contracultura não chegou (ou não chegou ainda) a ser captado por nenhuma obra-testemunho – na literatura, no cinema ou no teatro – que seja digna desse nome; quer dizer: de uma obra capaz de cristalizar o fenômeno e, ao mesmo tempo, transcender seus aspectos imediatos através da captação de seu conjunto de significações” (Martins, 1979: 76).

As expectativas e esperanças na chave do que pensava Zuenir Ventura podem ser relativizadas e também cabe fazer algumas ressalvas à posição crítica de Luciano Martins – apesar da importância da sua análise para a compreensão dos impasses políticos, sociais e artísticos daqueles tempos. Particularmente, as ressalvas se dirigem ao tipo de análise que ele propõe em termos de caracterização da modalidade específica da experiência contracultural e das categorias artísticas que concebe para a análise das “obras” contraculturais. Pode-se ressaltar que, em sua especificidade, a experiência contracultural foi um fenômeno que não pode ser simplesmente caracterizado como reativo ou como uma “síndrome alienante”, sem relevância para os dispositivos de abertura da cultura brasileira em vista da reconquista das liberdades subtraídas pelo regime autoritário. Foi, como aliás assinala Luciano Martins, entre outras coisas, “um primeiro instrumento de contestação de um regime (ou de uma ordem social) percebidos como violadores de um valor essencial” (Martins, 1979: 73-74). E nem tampouco situar suas “obras” no horizonte de expectativas da produção artística institucionalizada pelo sistema da arte e pelo mercado.

Assim, a questão da contracultura precisa ser pensada através de outros vetores, sem que se desprezem os citados como atuantes na formulação das experiências contraculturais. É preciso entender o que significava no período da “marginalidade”, como conceito distinto de “alternativo” e, principalmente, entender na atividade artística, a origem cultural da direção imperante das artes daquele tempo, interessadas, de um lado, na desestetização como efeito do deslocamento da obra ao comportamento, inclusive com manifestações típicas de estetização dos comportamentos; de outro lado, a abertura experimental das artes que podiam ou não incluir a ênfase no comportamento, mas ativaram forças desatadas pelas experimentações dos anos 1965-1968.

*

É possível detectar antes do tropicalismo, a partir de 1964, vários sintomas de uma atitude contracultural em que esta designação é associada a manifestações que, genericamente, se opunham à chamada vida burguesa e às expressões artísticas vigentes, disseminando da relação imediata entre arte e vida cotidiana, configurando um estilo poético de vida. Pode-se destacar, em São Paulo, o movimento de "catequese poética", inventado e liderado por Lindolf Bell, do qual participavam Álvaro Alves de Faria, Carlos Vogt, Luis Roberto Benatti e outros; assim como os poetas de extração rimbaudiana e surrealista que apresentavam marcas da *beat generation,* como Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi e Roberto Bicelli. No Rio de Janeiro, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape e outros, logo depois da eclosão do neoconcretismo, colocavam claramente as ideias de vivência e participação no centro de suas proposições. Oiticica, particularmente, além disso articulava essas ideias à de marginalidade desde a invenção do *Parangolé*, fundante de uma concepção de antiarte, experimental à margem do sistema da arte. Nestes exemplos, e certamente em outros que poderiam ser rastreados em vários lugares se observa que outras experiências de contestação genérica ao sistema da vida burguesa e, particularmente, de oposição ao regime militar, diversas das manifestações críticas situadas no campo hegemônico de esquerda, tão bem radiografadas no ensaio de Roberto Schwarz (1978) "Cultura e política, 1964-1969", podem ser assimiladas a uma larga atitude contracultural.

Mas convém esclarecer que a denominação contracultura, assumiu uma especificidade nos rastros do tropicalismo, associada às designações de uma nova atitude caracterizada pelas designações "nova consciência", "nova sensibilidade", "curtição" e "desbunde", em que a ênfase se dá no comportamental, na vida aberta, livre do racionalismo, do autoritarismo, do moralismo e da burocratização. Esta configuração estava referenciada à produção e atitude dos artistas – na música popular, no teatro, nas artes plásticas, na poesia e no cinema. Particularmente, esta configuração tem como exemplar a produção do grupo baiano que detonou esta atitude desde o seu aparecimento em 1967. Atitude esta espetacularizada nos aparecimentos na tv, nos shows, reportagens em jornais e revistas, declarações. Mas, de modo mais consistente, a atitude aparece na própria estrutura de algumas canções, por exemplo em *Alegria alegria* de Caetano Veloso ("sem lenço sem documento/ nada no bolso e nas mãos/ eu vou/ por que não?"); *Panis et circenses* de Caetano e Gil ("mas as pessoas na sala de jantar/ são ocupadas em nascer e morrer"); *Divino maravilhoso* de Caetano ("tudo é perigoso/ tudo é divino maravilhoso"). Mais explicitamente a canção de Gil, de 1969, quando confinado com Caetano na Bahia antes de partirem para o exílio londrino, de onde retornam em 1972, *Cultura e civilização* ("a cultura a civilização/ elas que se danem ou não"), além de outras do mesmo disco (*Futurível*, *Objeto semi- identificado*) são indicativas de variados signos de uma certa atitude contracultural, marcada pelo *underground* norteamericano e pelas repercussões do maio de 1968 francês (claramente identificável em *É probido proibir* de Caetano Veloso).

Como que disparada por estas indicações, uma particular e mais expressiva compreensão do que ficou conhecido como contracultura, identificada como nova sensibilidade e nova consciência, vai se propagando, tendo como referência o *underground,* que postulava o *drop out,* o *cair fora da*

sociedade, por meio de revistas, jornais, na músicas e rituais, pretendiam divulgar princípios de uma nova imagem da vida, que induzisse a novos comportamentos. Enquanto as maneiras, neo-românticas, com que apareciam identificava os integrantes dessa onda contracultural como alienados, quando não vagabundos, isto é, como desintegrados dos modos de vida habituais, sendo assim considerados alienados, na verdade, os comportamentos portavam inconformismo e desprezo, não simplesmente reativos, face ao autoritarismo, burocratização e racionalismo da vida social burguesa. A vida em comunidades, práticas alimentares naturais, o uso das drogas, as novas formas de relacionamento afetivo e sexual, o desprezo pelas fórmulas políticas, pela organização familiar e educação formal, caracterizariam esta outra mentalidade, planetária e descentralizada, aparentemente desligada da "cultura e da civilização", rumo a uma outra sociabilidade.

O efeito dessa atitude e das novas formas de vida seria subterrâneo, acreditando na potência dos gestos e comportamentos, menos no debate explícito de ideias, e desinteressadas das experimentações estéticas. Em busca de uma nova ética pessoal, a imaginação volta a ser a rainha das faculdades: dela partiriam os sinais de renovação da vida e da arte, implicadas em uma expressão marginal, calma, suave e bela de transformação individual e social. Toda possibilidade de transformação social proviria da expressão individual medrada nas comunas, nos encontros coletivos, na comunhão despreconcebida dos corpos, associados aos ritmos vitais da natureza; daí que a defesa do meio ambiente articulou muitas ações de resistência às intervenções tecnológicas no meio ambiente.

Percebe-se facilmente como esta compreensão afirmativa da contracultura pretende-se livre de contradições e ambiguidades, visíveis pela atitude distanciada já no período de sua vigência. Pois a marginalidade era puramente circunstancial e foi logo integrada pela indústria do consumo. As condutas, os modos de vestir, a linguagem específica, os rituais teatralizantes, as novas práticas alimentares, o ecologismo, as práticas corporais e místicas orientais foram rapidamente recuperados como produtos diversificados da sociedade do espetáculo. O mercado enriqueceu-se de uma variedade nova de objetos exclusivamente destinados aos jovens, contribuindo para reforçar o mito que nascia: a juventude prolongada, para todos, que diluía a crença fundada no conflito de gerações, aludindo ao nascimento de uma cultura pan-totêmica diluída na liturgia neo-totêmica dos objetos. Mas não se pode subestimar a importância da experiência contracultural para as mudanças de comportamento, para o alerta quanto à destruição do meio ambiente, para o processo de relativização da moral e dos comportamentos, para a singularização das vivências na sociedade de controle.

*

A intersecção entre a nova sensibilidade contracultural, a curtição, e o experimentalismo tropicalista detonou uma outra orientação na produção artística e cultural, significativa em termos de ressonâncias para a abertura da contemporaneidade: um pós-tropicalismo em que proposições e obras configuraram emblemáticas intervenções que aliaram experimentalismo, novos comportamentos e um outro deslocamento da questão do político na arte e na cultura. Esta produção da primeira metade dos anos 1970 aliou o gosto pela experimentação, a sofisticação técnica, o jogo com o mercado, efetivado na segunda metade dos 1960 às experiências da curtição, enfatizadoras da gestualidade, do corpo, do sensorial, das experiências de limite via drogas, misticismo e

comportamentos renovados na vida amorosa, da nova sensibilidade contracultural. É então, na confluência dessas linhas, interessadas ambas na efetivação de articulações da arte com a vida, que emergem uma arte e uma crítica da cultura, provenientes da transformação do que restou dos ensaios de descentralização da cultura propugnada pelo tropicalismo, dos impasses técnicos e ideológicos da arte de vanguarda em sua relação com as possibilidades do sistema, e a absorção do comportamental da contracultura.

Desta discussão e prática participaram artistas novos e artistas provenientes da década anterior e outros já consagrados. Arnaldo Jabor publicou no *Pasquim,* no início de 1972, um sintomático artigo em que, para compreender a intervenção da contracultura na reorganização da cultura, retraça o percurso da arte e da cultura no Brasil desde o Modernismo, destacando a importância do "trauma de dezembro de 68" para a compreensão dos impasses e indeterminações daquele momento (Jabor, 1972). Avaliando o período 1969/1972 e tentando captar a originalidade das experiências contraculturais, constata que estas, apesar de domesticadas, não chegaram ao fim como apenas uma grande ilusão:

> Ficaram os despojos vivos, uma infinita massa colorida de gestos, costumes, formas de pensar, de amar, de ver o mundo, que estão para sempre assimiladas às consciências das jovens gerações. A Cultura morre nos museus, mas se eterniza dentro do corpo. Jimi Hendrix antes de morrer disse numa entrevista ao *Rolling Stone* que o negócio já não era mais aquele, que era outro, que ele não sabia qual era, mas que vinha aí. John Lennon declarou, numa tremenda *ego-trip* que o sonho tinha acabado. E continua vivo, e que enquanto há vida haverá sonho. E para sonhar basta não ter medo da imaginação. (*Idem*)

Também sintomático é o texto "Escrevivendo" de Jomard Muniz de Britto – poeta e crítico pernambucano, participante na década de 1960 das experiências educacionais de Paulo Freire e das discussões sobre cultura popular, e associado às proposições do tropicalismo e da contracultura –, publicado em 1973 em edição marginal (Muniz de Britto, 1973). Propõe o conceito de "desculturação" como sugestivo da conjugação entre experimentalismo de vanguarda e a nova sensibilidade, entre vanguarda e a desculturação:

> Desculturação é uma proposta na medida em que funciona
> como um estimulante conceitual operacional, palavra
> de um agir concreto, nomeAÇÃO de uma realidade como
> fato e projeto. Não como palavra jogada no vazio. Não
> como séria metáfora da vacuidade. Quem fala descultuAÇÂO
> pensa em des-condicionamento dos estereótipos da cultura
> como tabu, em maiúsculo e com K. Da Kultura proibitiva,
> centralizadora, hierárquica: K
> (....)
> A vanguarda existe por uma d i f e r e n ç a diferenciAÇÃO.
> Diferença entre o nível de produção cultural (crítico-criativo,
> inovador, experimental, laboratorial, inventivo) e o horizonte
> largoestreito do consumo pelo grande público (passivo, redundante,
> repetitivo, enquadrado dentro dos padrões vigentes).

Esta diferenciação deveria conjugar a racionalidade (exatidão, rigor, lucidez, estruturação) e a trans-racionalidade – abertura para todas as fontes de experiência humana (magia, mito, misticismo, filosofias). É a busca de uma totalização, feita na vida pela conjugação de ciência, filosofia, religião, etc. A pergunta que, segundo ele, se colocaria diria respeito à criticidade e auto-criticidade da vanguarda para ser eficiente, criativa e instauradora. A condição complementar é que a vanguarda se tornasse verdadeiramente produção, o que a levaria a ser um trabalho inscrito no corpo pela imaginação corporificada. Utilizando-se de formulação de Umberto Eco, diz que a vanguarda se tornaria, assim, integrada, contra qualquer apocalipse. Como se vê, esta teorização, pretendendo-se crítica e original, rearticula discussões da invenção de vanguarda, tensionadas agora pela concepção de arte-vida proveniente do tropicalismo e da contracultura.

Apesar do interesse dessas duas posições, enquanto sintomáticas e exemplares, é preciso levar em conta trabalhos de artistas que configuraram a potência da produção artística e da nova crítica cultural surgida daquele imbricamento de experimentalismo e comportamentos contraculturais: alguns atuantes nos anos 1960, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto; outros recém aparecidos, como Waly Salomão, Rogério Duarte, Torquato Neto, José Agrippino de Paiva, Gramiro de Matos, Zé Vicente, Antonio Bivar, Júlio Bressane, Andrea Tonaci, Rogério Duarte, Macalé, Walter Franco. E a lista poderia ser estendida. Além disso, é preciso ressaltar a importância das revistas e jornais que difundiram essa produção, diversificada, com acento, ou no experimental, ou na curtição, ou entre os dois, como *Navilouca*, *Polem*, *Código*, *Poesia em Greve*, *Artéria*, Corpo Extranho.

*

A nova consciência contracultural teve em Luiz Carlos Maciel o seu guru, cujas matérias divulgando a nova sensibilidade começaram a aparecer em 1970 no jornal *O Pasquim,* fundado em 1969; incialmente na seção "Underground", depois, em encarte, no jornal *Flor do Mal.* Nestas publicações – e em outras, como *Verbo, Presença, Rolling Stone, O Bondinho* – irradia-se por Maciel e muitas outras pessoas uma visão de vida neo-romântica, a figuração de um novo universo cultural, de uma outra imagem da vida, dos comportamentos, dos valores.

> Seguinte: o futuro já começou. Não se pode julgá-lo com as leis do passado. A nova cultura é o começo da nova civilização. E a nova sensibilidade é o começo da nova cultura. Sua continuação é a nova lógica. Não: as leis do passado não servem. Não se deixe perder pelos demônios cansados da velha Razão. Ela ainda não conhece o poder dos sentidos da mesma maneira que, durante séculos, insistiu em ignorar o poder dos instintos. Não se deixe perder. (...) Os limites da velha razão engendra a *nova* sensibilidade. (...) A revolução cultural está em marcha, dizem uns e outros. É verdade. Até em seus recuos, ela não apenas propõe a mudança: ela muda, aqui e agora, através de uma dialética que ninguém definiu. Seu método é a vigência provisória da moda. Através do efêmero ela finca suas raízes. Seu estilo é o improviso incoerente do músico *free jazz.* Não: ela não deseja destruir tudo para começar de novo. Prefere assumir sua tarefa montada sobre os ombros da tradição, sem compromisso, colhendo dessa tradição suas forças desprezadas: o êxtase, o sonho, o ritmo, a cor, o riso, a paz e todos os presentes que o nosso Deus criador oferece aos sentidos humanos para a sua fugaz fruição nesta Terra (Maciel, 1973: 46-48).

Nota-se neste manifesto o eixo da nova sensibilidade ser interpretado como regressivo, pelo menos se se tiver em mente o modo como tal sensibilidade tinha operado no tropicalismo, em que as forças do êxtase, o sonho, a beleza, o efêmero, a paz, a moda tinham servido, como na interpretação do surrealismo feita por Walter Benjamin, para alimentar o desejo de ruptura, de uma revolução profana, contra o que impedia o movimento de liberação, na vida, na cultura e na política (Benjamin, 1975: 64). À maneira das manifestações na Califórnia e em Paris, o surrealismo foi sempre alegado como referência das insurreições. A crença na mudança da consciência e dos comportamentos, enfim, a aposta na eficácia dos gestos exemplares, seriam o fundamento de uma atitude política em tudo diversa da institucionalizada.

É possível perceber o alcance daquelas posições aparentemente tão descomprometidas, mas afirmativas em suas aparições, nas manifestações, nos modos de vida, nas páginas dos jornais e revistas da curtição: é que funcionavam pelas derivas, apostando na potência do acontecimento, no alargamento da racionalidade, por uma modalidade de pensamento que derivava também do sensível, enfim, operações desterritorializantes. Além disso, foi o primeiro momento no Brasil em que, como atitude contracultural, a política de minorias encontrou espaço de afirmação, com assunção das mulheres, dos negros, dos homossexuais, das práticas religiosas e corporais resistentes ao dualismo ocidental: orientalismos, candomblé, umbanda, quimbanda. Particularmente importante foi a penetração cultural do ideário e práticas contraculturais no que tange ao cultivo das práticas culturais de raízes orientais e o desenvolvimento de uma grande variedade de práticas terapêuticas, corporais, de grupo – no momento, aliás, em que a psicanálise de linhagem freudiana, em sua diversidade, e a psicologia analítica de Jung se difundiam no país.

Pode-se dizer que a atitude contracultural, à semelhança daquelas surrealistas e dadá, em muito implica uma estetização da vida. Todas as manifestações articulavam categorias estéticas modernas que informavam os comportamentos na vida em comunidades ou nos aparecimentos públicos (que adquiriam uma certa espetacularidade) e mobilizavam procedimentos artísticos. O primado do efêmero e do contingente, o desligamento da ideia de obra de arte, uma arte corporal, comportamental, ambiental; a recusa do esteticismo modernista, frequentemente em favor do artesanal e do lúdico como oposição à instrumentalização moderna. Para isto, tanto na oralidade como na escrita literária e informativa, uma linguagem, particular, às vezes como um idioleto, foi-se elaborando nas vivências e atividades contraculturais, uma linguagem em que a produção da significação se materializou em experiências inventivas renovadoras da linguagem literária habitual. O mesmo se deu nas invenções que atingiram as formas então correntes no teatro, no cinema, nos quadrinhos, na diagramação livros, jornais e revistas independentes que, aliás, foram logo recuperadas pela indústria da cultura.

É exatamente a confluência das repercussões dessa larga atitude contracultural com a experimentação de artistas – que vinham caminhando na direção das mudanças no exercício das artes implicadas na abertura ou na morte da obra de arte, na assimilação da vida cotidiana na arte e vice-versa, como é o caso emblemático de Hélio Oiticica e Lygia Clark – que gerou uma variada produção em literatura, teatro, cinema, performances, instalações, etc., configurando uma nova

expressão artística, marcada pela ambivalência, em que o político não está ausente, embora deslocado.

*

Silviano Santiago, em 1972, em ensaio pioneiro dedicado especificamente à literatura tensionada pela contracultura e pelo experimental, delineou argutamente as linhas de força, os antecedentes e os sintomas dessa produção de que resultou em uma espécie de estética da curtição:

> A curtição (sen-si-bi-li-da-de de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas,etc.) já foi consagrada pela música popular, principalmente pelo chamado grupo baiano liderado bifrontalmente por Caetano e Gil, que comporta grandes realizações, entre elas o extraordinário primeiro disco dos Novos Baianos. Teve seus momentos de visualização com os filmes de Rogério de Almeida, Júlio Bressane e Neville de Almeida, e com as peças de Antônio Bivar e José Vicente. Criou redações de jornal e de revistas no Rio, em São Paulo e Salvador; nas bancas *Presença, Bondinho, Rolling Stone, Verbo,* etc. A curtição ocasionou cisões homéricas e irrecuperáveis entre a patota do *Pasquim* e os seguidores do guru Luiz Carlos Maciel; entre o pessoal que gosta dos baianos-que-voltam e os que são fãs de Milton Nascimento que-fica e gosta da sua caipirinha; entre os bem-situados-badalados do cinema novo e os arrivistas malditos do cinema boca-do-lixo, para ficar com alguns exemplos recentes. A curtição deslocou o eixo da criação da terra-das-palmeiras para a London, London, descentrando uma cultura cuja maior validez e originalidade tinha sido a de delimitar cultural, artística e literariamente determinada área geográfica que por coincidência se chamava Brasil. Deslocou o eixo linguístico luso-brasileiro para uma espécie de esperanto novageração, cristalizado em palavras poucas que se tornam senhas entre os iniciados. Finalmente deslocou o eixo musical samba para uma certa latinoamericanidade: todos os ritmos são bons, como disseram Torquato Neto e Capinam em momento anterior e tropicalista. A curtição foi capa da revista *Veja* e seguramente assunto da revista *Manchete*. A curtição é vendida discretamente pelas agências de publicidade (entre na sua!) através de cartazes na parede, radinhos de pilha e televisão na sala. (Santiago, 1972: 21-22)

Nota-se neste fragmento que o autor refere-se a expressões artísticas que resultaram do imbricamento dos processos das vanguardas da década anterior e da assimilação da chamada nova sensibilidade; entretanto, consciente dos impasses daquelas vanguardas, ela é despida do heroísmo e do cinismo com que elas pretendiam dar conta das aporias constitutivas das polarizações ou intercessões entre experimentalismo, participação política e mercado. Sem a presunção de aliar-se a projetos de ruptura social, consciente de que ao artista não é mais permitida a ilusão de usar a arte como instrumento de transformação da realidade, esta arte afirma-se como lúdica e estranha, como que aderente à proposição de Hélio Oiticica: só existe o grande mundo da invenção (Oiticica, 1985 [2009]: 48). Então, se de um lado essa produção dirige-se a um público específico ativado pelas experiências contraculturais, de outro, o seu compromisso exclusivo com o experimental dificulta a legibilidade das obras. Assim, a nova sensibilidade é assumida como conceito operacional que mobiliza a invenção de experiências de transmutação da relação entre arte e realidade – com que se configura um outro modo do político, centrado nas mudanças de comportamento interpessoais e comunitários, e não mais nos projetos totalizadores de mudança social. Entende-se então que a nova sensibilidade, enquanto conceito operacional, redimensiona novamente a posição social da produção

artística, provoca antagonismo entre a nova produção e o público relacionado ao sistema da arte. A ideia de criação é reinventada, reativada pelas vivências como única maneira de se posicionar face à resistência do sistema, que mantém a ordem constituída em termos transcendentes ou pela razão instrumental.

Quer se fale de artes plásticas, literatura, poesia, cinema, teatro ou música, essa arte que se pretende independente implica uma estética caracterizada por algumas regras básicas. Em primeiro lugar a valorização do fragmento em detrimento do todo. Como diz Silviano Santiago, "o trecho aparece trabalhado, bordado, rendado, pedindo portanto apreensão sintética (fragmento) e ao mesmo tempo analítica (bordado)" (Santiago, 1972: 22), com que se perde a continuidade, a discursividade, típicas da lógica da exclusão. O estranhamento vem, em parte, disso; mas não só disso. Já que o consumidor deve "curtir" o objeto artístico, manter com ele uma relação fantasmática, sado-anal, via operacionalidade do vivido, a estranheza vem também do jogo com o artifício: "o artifício da arte é o artifício da singularização dos objetos e ele consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e duração da percepção" (Santiago, *Idem*).

A isto acrescenta-se a total falta de desejo de sistematização, procurando eliminar resquícios de estilo. O que poderia ser visto, imediatamente, como desleixo ou falta de capacidade para engendrar obras é, ao contrário, buscado como efeito da perseguição da vida em substituição à busca da boa forma. O estilo implica configurações, definição de categorias estéticas, na criação e na recepção; a falta de estilo abre campo para a inclusão do comportamento como móvel da atividade artística, quer isto se materialize em obras ou não.

*

A arte pós-tropicalista pretende-se contemporânea porque quer deixar de lado o binômio desconstrução-construção, eixo da modernidade vanguardista. Esta, apesar das diferenças irredutíveis entre tendências, tinha compromisso com a descentração do olho, da audição, da leitura, com que se efetuava a desnaturalização da percepção e dos suportes estéticos das Belas-Artes. As poéticas da des-representação foram levadas à exaustão na década de 1960, atingindo seus limites no hiperrealismo, na arte conceitual, na arte pobre. Tematizando a criação como crítica visavam a uma incisão na arte. De um lado, para destruir o código perceptivo e o estatuto da arte, impediu-se qualquer possiblidade de produção de sentido; de outro, valorizou-se a criação de estruturas. Num e noutro caso privilegiou-se o lugar da imagem ou a hipertrofia dos procedimentos. A nova arte joga com superfícies, sem interioridade ou exterioridade, anterioridade ou posterioridade, projeta-se como coisa dada desde que experimentada. Ora articulando procedimentos hauridos das vanguardas, portanto com algum rigor formal ou, ao contrário, salientando a precariedade material e o inacabamento formal, não apresentando tendência a qualquer origem, seus objetos não indiciam uma primeira vez nem para o capital nem para o saber, nem para a fruição e nem para a reprodutividade (Lyotard, 1973). Pura manifestação, estes objetos (ou não-objetos) assumem estatuto de seres posicionais. Da mesma forma como o objeto científico é um objeto fechado no recinto do discurso científico, o objeto artístico é um objeto fechado no recinto do discurso artístico.

A ambivalência dessa estética da curtição pode ser detectada em suas características básicas. A figuração do social e do político é devedora da ambivalência tropicalista, tal como caracterizada por Hélio Oiticica, embora dela distinguindo-se. Pois, para ele, a ambivalência funcionava como conceito operacional, como jogo estético-político, para fazer a crítica da diarréia cultural brasileira, fugindo das polarizações estéticas e ideológicas que insistiam em não enfrentar as indeterminações artísticas e culturais daquele momento: "uma *posição crítica* implica inevitáveis ambivalências (...) pensar em termos absolutos é (...) conduzir-se a uma posição conservadora (...) a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema" (Oiticica, 1973: 150). A entronização do eu, a ênfase na produção de subjetividades nos comportamentos contraculturais, figurando frequentemente uma espécie de moda, de subjetivação grupal, desliza nas experiências que compunham a nova sensibilidade e experimentação para uma dessubjetivação que, pondo em relevo a figura do artista, produz uma figuração ambivalente das obras, pois são ao mesmo tempo referidas a uma experiência particular, subjetivada, e a uma expressão objetivada, estranha, originando objetos não identificados.

A ambivalência dessa nova arte pretende ultrapassar o trabalho moderno de assimilação da vida na arte, com a experiência de uma arte de viver. A ênfase moderna nas estruturas abertas, em criações coletivas, na participação, nas propostas de ampliar a criatividade para reconciliar as esferas separadas da arte e da vida, vê-se agora substituída pela incorporação das vivências, tanto nas atitudes e comportamentos como na linguagem, nos processos e procedimentos, na busca de alguma coisa *entre* a arte e a vida. A frase de Oiticica, apanhada de Yoko Ono – criar não é tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas (Oiticica, 1974) – adquire uma inusitada ressonância, que remete a Rimbaud e a Breton: a arte não interessa, o que interessa é mudar a vida. Ora, sobressai aí a figura do artista com o deslocamento da arte produtora de obras. Pois, enquanto nas vanguardas "as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava", depois, como no caso examinado, "ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma super-valorização do *ser artista*" (Galard, 2003: 168-169).

Esta é a pedra de toque para se entender essa arte estranha, hermética, produzida nos inícios de 70, como um além da arte, como distanciamento da arte crítica dos 60, como uma nova potência da arte como vida. Também está aí uma nova figuração da política, numa zona de indistinção entre o que antes era crítica da cultura e agora é crítica imanente da cultura: uma poética do instante e do gesto que desloca os simbolismos da arte em favor dos comportamentos, da vida como manifestação criadora, diz Oiticica.

Para ele, a extensão da arte na vida, implicava a proposta de uma criatividade generalizada liberada pela conquista do espaço real em âmbitos que funcionavam como células germinativas para comportamentos; nestes, a tônica sensorial relativizava a ênfase no conceitual e no procedimental exigidas da arte produtora de obras visando à sua diluição e levando à instauração da arte "nos fios do vivencial, nos "exercícios imaginativos" surgidos do tensionamento entre o conceitual e o "fenômeno vivo" (Oiticica, 1973). A desestetização processada nesses âmbitos para comportamentos não significava uma valorização simples das sensações e dos afetos como oposição ao suposto e

genérico racionalismo atribuído aos modos de compreender as significações assumidas na arte no Ocidente moderno. Visava, antes, ao devir da experiência, em que a totalização do vivido levaria necessariamente à transmutação das relações entre arte e vida e, portanto, dos indivíduos, através da transformação da arte em atividade cultural, por efeito da multiplicação e da expansão celular. Aí, nos acontecimentos da vida como manifestação criadora, brilharia o esplendor do sentido, encarnado em situações, indivíduos, processos e comportamentos que desbordariam das regras institucionalizadas do viver-em-sociedade em favor de um viver-coletivo. Conceituais e sensoriais, esses acontecimentos materializariam uma imagem do pensamento e da existência que valorizariam situações instáveis e indeterminadas, de fim impreciso, típicas das experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência: transformabilidade.

Essa poética do instante e do gesto não visava aos simbolismos da arte mas à simbólica dos estados de transformação. Assim entendidas, as ideias e proposições de Oiticica encontrariam nas décadas seguintes plena atualidade e inúmeras atualizações. Esses espaços gerariam, lembrando algumas ideias de Roland Barthes, um viver-junto como fato espacial onde é possível uma “comunidade idílica, utópica: espaço sem recalque, como o sonhado no *crelazer,* espaço em que a vida se reinventa, circunscrição ideal da comunidade, do viver-junto (Barthes, 2003: 11 e 157).

Tal ideia, que se estendeu do final dos anos 1960 até meados da década de 1970, inscreveu as categorias de *marginalidade* e de *nova sensibilidade* como responsáveis pelas ações e vivências que se pretendiam livres das normatizações cotidianas e institucionais. Nelas, a arte nos fios do vivencial substituía a experiência das obras de arte pela experiência dos comportamentos. A ênfase no vivencial é sintoma de que na cultura moderna a perda de uma certa modalidade de experiência e o engendramento de outra postula uma outra temporalidade – a que contempla a multiplicidade, a simultaneidade, o transitório e o precário. Experimentalismo, invenção, nova sensibilidade e marginalidade são os signos ou sintomas das imaginadas transformações radicais das relações entre arte e vida, em que o corpo aparece como conceito operacional e ativador das mudanças.

Já na arte dos 1960, especialmente no teatro e na música popular dos tropicalistas, o corpo emergira na própria estrutura das obras, como integrante das transformações em curso, da crítica do sistema da arte, tanto interessadas na desestetização como apenas no alargamento da compreensão da arte com a inclusão das ações e vivências. Havia uma clara intenção de violentar o público, de entender a arte como um desviante político para figurar o absurdo brasileiro: teatro da crueldade, da agressão e da grossura, da obsessão erótica e até da pornografia; corpo, gesto e teatralidade nos temas e procedimentos tropicalistas, articulando “o conceitual e o fenômeno vivo”, como propunha Oiticica, induziam a novas formas de subjetividade. Visavam à renovação técnica, das linguagens e comportamentos, com que o político aparecia nestes requintes estéticos, frequentemente compondo alegorias do Brasil, que deslocavam criticamente as muitas formas de sujeição, políticas, culturais, artísticas e moralistas imperantes, arcaicas e modernas.

Oiticica, ao acentuar esta direção crítica, que será exemplar para os desenvolvimentos contraculturais na década seguinte, estendeu esta emergência do corpo nas suas proposições, do *Parangolé* às manifestações ambientais e a tudo que veio depois nos escritos e projetos, de “transformar os

processos de arte em sensações de vida" (Oiticica, 1986). Desata, com a "descoberta do corpo", o "estado de invenção" efetivado com o deslizamento da imanência expressiva da obra e do além da arte". Esta proposição, exemplar e radicalizante do deslocamento operado nas artes da modernidade, é uma consequência da inscrição do corpo na arte. Nesta arte, o corpo não é mero protagonista, como fonte de sensorialidade, é antes uma estrutura-comportamento que redimensiona o sensível da arte. A consequente requalificação estética, que rompe a demarcação entre arte e vida, decorre da percepção do corpo humano na vida cotidiana, assim como do seu poder de afetar, constituindo-se a partir de então em condição indispensável da experiência artística (Jeudy, 2002: 13).

Assim, a descoberta do corpo ressalta as vivências, as intensidades e afetos liberados no processo de abertura estrutural, com que se desloca o sujeito das obras aos comportamentos, privilegiando a exploração das sinestesias, dos estímulos que atingem simultaneamente a vista e o ouvido, todo o corpo, situando-se no vasto campo das analogias entre imagens sensoriais, cromáticas e sonoras. Particularmente, este processo, ao mesmo tempo vivencial e cultural, ratifica o fato de que em muitos artistas modernos a variação intensiva dos afetos é atividade constitutiva do sujeito. Na dança, na voz e na fala, como música ou ruído, na escuta ou no silêncio, o que entra pelo corpo materializa uma relação de linguagem e cultura que tem na arte o lugar de resistência à simples dispersão cotidiana. Aí situa-se também a resistência dessa arte, em que ela é política: pela circulação, mobilidade, fuga, difusão de comportamento singulares – o contrário da "tomada de consciência" (Pelbart, 2003: 142)

Entretanto, a ênfase na proposição vivencial em Oiticica não se confunde com certas proposições de simples "expressão corporal", onde frequentemente se observa, em terapias corporais, pela mitologização do corpo e do cotidiano, a disjunção entre arte e vida. Pois não se tratava, não se trata nunca, de realismo, de introduzir o corpo em situações, mas de pensar a relação entre o corpo e a arte como passagem do real ao imaginário. O mais significativo é quando o corpo vira signo em situação. De modo que os rituais do desejo, por mais crus que possam ter sido, ou são ainda, não desmentem tal posição: tudo se passa *entre,* nem representação, nem um suposto real. Esse *entre* é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação, assim implicando o processo de transvaloração da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além da arte. O *entre* é o lugar do intempestivo, pois "o interessante nunca é maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio (...). É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão" (Deleuze, 2010: 34-45).

*

Geralmente, quando se designa por contracultura o largo espectro das manifestações alternativas, isto é, à margem da produção cultural oficial e comercial, dos anos 1970, são incluídas atividades diversificadas que atravessam a década. De um lado, em sentido estrito, como vem sendo ressaltado, contracultura é curtição, desbunde; de outro, é a composição da nova sensibilidade com o experimentalismo herdado das vanguardas dos 1960 e diferenciada por força desta composição.

Assim, essa produção que está sendo caracterizada como pós-tropicalista – porque o tropicalismo detonou a liberação artística, cultural e comportamental – desdobrou-se em atuações em redações

de jornal, em revistas, acontecimentos públicos, no teatro, no cinema, na música, nas artes plásticas e gráficas, na literatura. Pôs em destaque alguns artistas e teóricos exemplares, como já foi assinalado. Luiz Carlos Maciel foi quem melhor encarnou a figura de teorizador e divulgador das propostas de mudanças de comportamento vinculadas a aspectos da filosofia e do misticismo orientais. Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Waly Salomão, Torquato Neto, Rogério Duarte foram os responsáveis pela direção de crítica cultural e criativa da articulação entre a nova sensibilidade contracultural e o experimentalismo construtivista. Rogério Duarte, poeta, e artista gráfico responsável por capas e ilustrações de livros, revistas e discos, foi referência subterrânea na afirmação dessa linha mais consistente de pensamento e da produção desses artistas. Também Jorge Mautner foi personagem de destaque na cena contracultural: pensador extravagante, tentou uma síntese otimista, dionisíaca, da racionalidade ocidental e da sabedoria oriental.

A singularidade da produção[2] que veio nos rastros de Oiticica e do tropicalismo efetivou a emergência do corpo na arte, configurando um campo tensionado pelas significações básicas de experimentalismo, nova sensibilidade e marginalidade, o que pode ser evidenciado pela passagem por alguns personagens, alguns livros, algumas peças, alguns filmes, algumas canções, algumas revistas – exemplares, porque sintomáticas, da vasta e variada produção dita contracultural que se estendeu do final dos anos 1960 até meados dos 1970. Destaca-se aqui: Waly Salomão, autor do sugestivo livro *Me segura q'eu vou dar um troço* (1972), elaborado quando estava preso na Penitenciária de São Paulo por porte de droga, de canções-símbolo, em parceria com Jards Macalé – *Vapor barato* e *Mal secreto* –, além de produtor de shows e discos, especialmente os legendários GAL FA-TAL e a revista *Navilouca*, em parceria com Torquato Neto (1972). Este, que já tinha sido fundamental no tropicalismo, na reflexão e na composição de músicas emblemáticas – *Geléia geral* (com Gilberto Gil), *Mamãe coragem* (com Caetano Veloso), *Marginália II* (com Gilberto Gil), *Deus vos salve esta casa santa* (com Caetano) –, desenvolveu intensa e consistente atividade reflexiva, fundamental para a afirmação dessa produção, paralela a de Luiz Carlos Maciel, na coluna "Geléia geral" do jornal *Última Hora*, reunidos com outros textos no livro póstumo organizado por Waly, *Os últimos anos de paupéria* (1973). A vida, a tragédia e os textos de Torquato se tornaram legendários. Os textos de Caetano Veloso em diversos jornais revistas, reunidos por Waly Salomão no livro *Alegria Alegria*, os livros de Gramiro de Matos – *Urubu-rei* (1972) e *Os morcegos estão comendo os mamãos maduros* (1973) –, *Folias Brejeiras*, de José Simão e *Catatau*, de Paulo Leminski (1975), pela pesquisa de linguagem, descaso da língua e absorção das informações de vanguarda, dos modernistas à poesia concreta, indicam uma nova e inventiva experiência literária, com Waly (1972), Caetano (s/d), Torquato (1983).

No teatro, o espetáculo-ritual *Rito do amor selvagem* (1969) de José Agrippino de Paiva e Maria Esther Srockler; *Gratias, señor* (1972) do Teatro Oficina e o *Terceiro demônio* (1971) do TUCA, os Dzi Croquetes (1972), também abrigavam as noções de marginalidade, nova sensibilidade, assunção do corpo e experimentalismo. Mas convém destacar que, ao mesmo tempo, José Vicente, Antonio Bivar, Leilah Assunção, Isabel Câmara indicavam em suas peças uma nova dramaturgia.

É preciso destacar no período a emergência do cinema marginal – de Rogério Sganzerla desde *A mulher de todos* (1969) e *Sem essa aranha* (1970), Júlio Bressane desde *O anjo nasceu* (1969) e

Matou a família e foi ao cinema (1969), Neville de Almeida desde *Jardim de guerra* (1970) e *Mangue bangue* (1970), André Luiz de Oliveira desde *Meteorango Kid, o herói intergaláctico* (1969), Andrea Tonacci desde *Bang bang (* 1970); Glauber Rocha com *Cancer* (1969); José Agrippino de Paiva com *Hitler no III mundo (1968*); do cinema boca-do-lixo paulista – de Reichenbach desde *Audácia* (1970); José Mojica Marins com *Trilogia do terror* (1968); Ozualdo Candeias com *A margem* (1967), João Calegaro com *O pornógrafo* (1970), José Silvério Trevisan com *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), João Batista de Andrade com *Gamal, o delírio do sexo* (1969), etc. E ainda a importante, vasta, diferenciada, produção em Super-8.

Como já foi assinalado, aquele foi um tempo de jornais e revistas, como as que se conectavam à vertente experimental; todas de uma maneira ou outra eram marginais, mas seria preciso em cada caso especificar de que marginalidade se tratava: *Navilouca, Polem, Muda, Corpo Extranho, Código.* De outro, as francamente aliadas à curtição – *Verbo, Presença, Flor do Mal* – e outras, independentes, mais ou menos marginais – *Rolling Stone, Bondinho, Ânima, Malasartes.*

Finalmente, naquele largo espectro mencionado é preciso fazer referência a uma movimentação bastante penetrante, especialmente na segunda metade dos anos 1970: a poesia marginal, que apareceu como poesia do mimeógrafo, em precárias edições, muitas mimeografadas, em revistas como *Biotônico Vitalidade,* do grupo Nuvem Cigana, ou em coleções aprimoradas como a coleção Frenesi. Já em 1976, Heloisa Buarque de Hollanda editou o livro *26 Poetas Hoje*, uma preciosa antologia de poetas marginais provenientes das diversas vertentes assinaladas. Embora vários poetas não comparecessem na antologia, o livro funcionou como uma espécie de oficialização da nova poesia. Seus integrantes pretendiam ou se opor claramente ao que consideravam os excessos dos experimentalismos radicais das décadas de 1950 e 1960 ou mesmo aos mestres modernos – ainda que, em sua diversidade, mostrassem as dívidas, ou a clara enunciação da associação, para com uns e outros (Hollanda, 1976). A compreensão do que era considerada poesia marginal foi objeto de vários ensaios importantes, tanto de integrantes da antologia como de críticos de literatura[3].

*

(Seria desejável e necessária uma análise particularizada dessas produções para melhor configurar o entendimento do que se propõe aqui da atividade contracultural no Brasil – enfatizando a variedade das manifestações, destacando a singularidade de cada produção, as recorrências e intersecções temáticas e procedimentais – o que, evidentemente, não poderia ser efetivado nos limites deste ensaio).

Referências

ARTE EM REVISTA, nº 5. São Paulo: Kairós/CEAC, 1981.

BARTHES, R. *Como viver junto.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, W, O surrealismo – o mais recente instantâneo da inteligência europeia. Trad. Erwin Theodoro Rosental. São Paulo: Abril Cultural, 1975 (Col. Os Pensadores).

DELEUZE, G. *Sobre o teatro: um manifesto a menos.* Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 34-35.

GALARD, J. L'art sans oeuvre. GALARD, J. *et al* (orgs). *L'oeuvre d'art totale.* Paris: Galimard/Musée du Louvre, 2003.

GASPARI, E.; HOLLANDA, H; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HOLLANDA, H. *26 poetas hoje.* Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil, 1976.

JABOR, A. "Debaixo da terra". *O Pasquim,* nº 131. Rio de Janeiro: Codecri, 10 de janeiro de 1972.

JEUDY, H.-P. *O corpo como objeto de arte.* trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau.* Curitiba: Ed. do autor, 1975.

LYOTARD, J.-F. Esquisse d'une économique de l´hipperréalisme. In : *Dispositifs pulsionnels.* Paris, U.G.E., 1973.

MACIEL, L.C. Um manifesto. *Nova consciência.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MARTINS, L. A geração AI-5. In: RIBEIRO, Darcy et al. *Ensaios de opinião*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

MATOS, G. *Urubu-Rei.* Rio de Janeiro: Gernasa, 1972.

________. *Os morcegos estão comendo os mamãos maduros*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MAUTNER, J. *Fragmentos de sabonete.* Rio de Janeiro: Ground, 1976.

MICELI, S. (org.). *Estado e cultura no Brasil.* São Paulo: Difel, 1984.

MUNIZ de BRITTO, J. Escrevivendo. mimeo. Recife, 1973.

OITICICA, H. Brasil diarréia. GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

OITICICA, H. Experimentar o experimental. In: Waly Salomão e Torquato Neto (orgs.). *Navilouca (1972).* Rio de Janeiro: Ed. Gernasa, 1974.

OITICICA, H. Carta a Guy Brett. In: Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão (orgs). *Aspiro ao grande labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, H. Entrevista a Ivan Cardoso. *Folha de S. Paulo - Ilustrada,* 16 nov. 1985; rep. em *Encontros/Hélio Oiticica.* César Oiticica Filho e Ingrid Vieira (orgs). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

PELBART, Peter Paul. *Vida Capital - ensaio de biopolítica.* São Paulo: Iluminuras, 2003.

REVISTA VISÃO. As marcas da inocência perdida, São Paulo, 01 de março de 1967.

REVISTA VISÃO. A cultura posta em questão. São Paulo, 24 de março de 1967.

REVISTA VISÃO. A crise da cultura brasileira. São Paulo, 05 de junho de 1971.

REVISTA VISÃO. Da ilusão do poder a uma nova esperança. São Paulo. 11 de março de 1974.

SAILORMOON, Waly. *Me segura q'eu vou dar um troço.* Rio de Janeiro: José Álvaro, 1972.

SANTIAGO, Silviano. Abutres: a literatura do lixo. *Revista Vozes,* ano 66, v. LXVI, nº 10. Petrópolis: Vozes, 1972. Rep. em *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SIMÃO, José. *Folias brejeiras.* São Paulo: Ed. do autor 1975.

TORQUATO NETO. *Os últimos dias de paupéria.* Waly Salomão (org). Rio de Janeiro: Ground, 1973; 2ª.ed. São Paulo: Max Limonad, 1983.

VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria.* Waly Salomão (org.). Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/d.

Notas

[*] Professor aposentado da Universidade de São Paulo. Autor dos livros *Tropicália: alegoria, alegria.* São Paulo: Ateliê Editorial, 1996 e *A invenção de Hélio Oiticica.* São Paulo: EDUSP, 1992 e de vários artigos sobre o tema.

[1] Neste livro (*Cultura em trânsito: da repressão à abertura.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000) foram coligidos artigos dos autores no período 1971-1986.

[2] A revista *Arte em Revista* - nº 5 (São Paulo: CEAC/Kairós, 1981) e nº 8 (São Paulo: CEAC,1984) - fez pioneiramente um inventário e uma mostra dessa vasta produção.

[3] Em *Arte em Revista-8* encontram-se importantes textos críticos, de Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena, de Regis Bonvicino, de Paulo Leminski, Aristides Klafke, Flávio Nascimento, que traçam maneiras diversas de entender a marginalidade em questão.

Artigo recebido em março de 2017. Aprovado em junho de 2017.